

## LUIS DE PABLO HABLA DE SU OBRA \*

### LUIS DE PABLO SPEAKS ABOUT HIS WORK

**Luis de Pablo•**

Buenas tardes, casi ya buenas noches a todos. Muchas gracias por asistir a este acto en el que me referiré, así se ha anunciado, a una parte de mi obra compositiva. Si hubiera sabido que el director del Aula de Música, el profesor Enrique Téllez, iba a citar en su presentación mi partitura *Zurezko Olerkia*<sup>1</sup>, habría traído una grabación de dicha obra, pero no se preocupen, escucharemos otras composiciones.

Pues bien, se trata, según parece, de que yo les explique a ustedes lo mejor que sepa y que pueda cómo se ha desarrollado mi trayectoria de compositor a lo largo de un extenso período. Naturalmente, no lo voy a poder hacer de una manera pormenorizada en el tiempo de que dispongo, aunque sí me será posible trazar las líneas generales de mi pensamiento compositivo.

En la actualidad tengo ochenta y cinco años, que dan mucho de sí. Han pasado demasiadas cosas como para poder resumirlas de manera precipitada. Me limitaré, pues, y naturalmente estoy dispuesto a contestar a todas las preguntas que ustedes me hagan cuando finalice mi intervención, siempre que sean bienintencionadas, a exponerles algunos momentos singulares que considero especialmente relevantes...

\* [Notas del editor 1-4: el presente texto corresponde a la transcripción de la conferencia pronunciada por Luis de Pablo en el Acto de apertura de las Actividades Académicas del Aula de Música de la UAH (curso 2015-2016), que tuvo lugar el 13 de noviembre de 2015 en el Auditorio del Aula de Música de dicha Universidad. La grabación del citado acto fue realizada por Rafael Tronco Perela, miembro de la Oficina Tecnológica de la UAH, y la transcripción por Elena Saiz López, colaboradora de Quodlibet. La revisión y edición del texto ha corrido a cargo de Enrique Téllez Cenzano, director de dicha revista de Especialización Musical].

• Luis de Pablo (Bilbao, 1930) es compositor.

<sup>1</sup> [El título de esta obra es traducido del euskera al castellano como *Poema de madera*, en alusión al instrumento (antes medio de comunicación rural entre caseríos del País Vasco) denominado *txalaparta*. Fue compuesta en 1975, atendiendo a un encargo de la ciudad de Bonn, y estrenada el año siguiente en la Beethovenhalle de la citada ciudad, con motivo de la celebración de diversos actos de homenaje a Beethoven. Está escrita para *txalaparta*, conjunto de percusión y coro, y ha sido interpretada en numerosos países tras su estreno alemán: España, Portugal, Francia, Canadá, EE.UU. ...].

Empecé a componer por los primeros años 50 y, claro, han pasado muchas cosas desde entonces, en todos los órdenes y, como no podía ser de otro modo, también en mi música. Creo que puede ser interesante para ustedes que les explique, brevemente, cómo llegué a escribir la música que ahora estoy componiendo. Escucharemos algunos fragmentos de mis últimas obras.

Desde muy niño yo no tenía más deseo que el de hacer música, no sabía muy bien cuál, ni cómo hacerla pero, en fin, mi deseo de componer era muy firme. Esto ocurría en el Bilbao de los años treinta del siglo pasado, ciudad en la que nací el año treinta. No disponía entonces de otra guía que no fuera mi propio instinto. Cuando empecé a trabajar, a estudiar música un poco en serio, no fue tanto en España, cuanto en Francia y después en Alemania. Me encontré con que la música que se me había enseñado, como la música que se hacía en España, no correspondía excesivamente a lo que yo deseaba hacer. No se trata de que fuese o de que la considerase mala o buena, pues era demasiado joven para tener ese tipo de juicios, pero aun siendo un mocoso de pocos años no me encontraba a gusto en lo que a mí se me presentaba como música.

Tras muchos años de estudio, fui aprendiendo distintas técnicas que venían fundamentalmente de los dos países que acabo de mencionarles. Y lo que se solía considerar como la música española, que estaba fundamentalmente basada en el folclore, que luego los músicos utilizaban de una manera o de otra, no era lo que más me atraía, como les he indicado. El encontrar lo que quería fue difícil, porque primero tenía que, de alguna forma, estudiar lo que se estaba haciendo en otros lugares.

Para que se hagan ustedes una idea de cuál podía ser mi postura en aquellos años, cuando empecé a ir a algunos lugares, concretamente a Alemania, donde se hacía un festival muy importante que significaba mucho para los compositores, en una ciudad que se llama Darmstadt que está muy cerca de Frankfurt, pues bien, automáticamente, el ser español y compositor significaba: “¡ah, bueno ya, el flamenco! La primera vez yo sonreía, pero la quinta ya no me hacía la menor gracia.

Perdonen ustedes si tengo que hacer algún comentario técnico aunque les aseguro que no insistiré en ese camino. Me pregunté qué hacer con la armonía tradicional, que era la que conducía el discurso sonoro (que llaman los “finos”). En fin, al estudiar armonía y encontrar una cosa que se llama tónica, otra dominante y otra subdominante y que todo el paquete junto se llama cadencia perfecta... Pero yo trabajaba en encontrar otras fórmulas para realizar esa función, esto es, que la música anduviera de otra maneta, que se moviera en el tiempo, que es a fin de cuentas lo que toda música hace.

Hay un ilustre antecesor mío, al que quiero con pasión, que es el señor Claude Debussy, quien escribiendo a su editor le decía “en el fondo la música no es nada más que tiempo coloreado”. Esto nos puede sonar un poco extremo, pero es muy profundo. Esa idea de Debussy, escrita en torno a los años 1911 o 1912, tal vez antes, está relacionada con la composición de una de sus obras, *El mar*, que es de 1905. Pues bien, conozco esta reflexión de Debussy desde no hace muchos años, cuando alguien tuvo la brillante idea de publicar sus cartas completas en un voluminoso texto.

Como compositor intenté encontrar la forma de dotar de esa marcha a mi música, hacerla de otra manera, una manera que podía estar equivocada, que podía ser solo una tentativa, aunque, con el transcurso del tiempo se fue fijando como una técnica propia que ha impregnado mi obra creativa.

No quiero aparecer ante ustedes como una persona pretenciosa, pues estas búsquedas que he estado realizando, otros compositores también las han llevado a cabo, por otros recorridos y con otros resultados. No solo otros autores de mi generación, sino de etapas anteriores... Estoy pensando en nombres que ustedes conocen, como Igor Stravinski, Béla Bartók, y antes Arnold Schönberg, y tantos otros... Son compositores que considero, de alguna forma, de mi familia, por así decirlo, a los que he sentido cercanos.

Habíamos dejado atrás la cadencia perfecta a la que ya me he referido. Ahora era preciso organizar el movimiento de los distintos intervalos de los que la música se compone inevitablemente. Esos intervalos se habían colocado de una manera bastante parecida a lo largo de al menos doscientos años, incluso un poco más, esto es, desde principios del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX.

La música en los países de la Europa culta se construía con ese modelo de organización, mientras en la Europa popular no era así. Los grandes músicos que ustedes conocen compusieron de esta forma, dando lugar a lo que se llama música clásica. Pero no siempre fue así, en los siglos XV, XVI, hasta el XVII, ese modelo no existía, no se utilizaban las tonalidades para basar la escritura musical en los modos. A su vez, ese sistema procedía de unas músicas que se escuchaban y se siguen escuchando en las iglesias, generalmente por frailes, y que conocemos como canto gregoriano. Ahí, esa marcha armónica que he citado brilla por su ausencia, no existe, son líneas, y esas líneas están ordenadas con arreglo a lo que se llamaban los modos.

Cuando se llega a finales del siglo XIX, los sistemas del pasado empiezan a quedarse obsoletos y surgen nuevas propuestas de organización del universo sonoro, entre otras, modestamente, la mía. Intenté servirme con todas mis fuerzas de ese material para ver si era capaz de crear un lenguaje que tuviese una lógica interna, que siguiese otras reglas y otras ideas.

No me gusta la idea de las reglas establecidas, porque yo no me he dedicado a la composición para dar reglas a nadie. He compuesto una música que respondía a mi evolución, pero de ninguna de las maneras he pretendido decir que hay que hacerla de una forma o de otra. Me gustará más o menos la música de otros colegas, pero yo no deseo escribir un libro voluminoso en el que se indique cómo hay que componer. Evidentemente, ese objetivo no figura dentro de mis planes.

Pues bien, como les decía intenté encontrar una relación de los intervalos que tuviese una lógica distinta, sin duda, pero una cierta lógica que fuese perceptible por personas con una sensibilidad musical media o que tuviese la voluntad de acercarse a lenguajes nuevos.

Podemos decir que por un cúmulo de casualidades tuve ocasión de conocer y frecuentar músicas de otras aéreas culturales que no son la europea. Esto fue una historia muy complicada pero a la vez muy enriquecedora. Vivía en Berlín en los primeros años de la década de los 60. Era una ciudad muy diferente a la actual, aún tenía muchas ruinas. Yo residía muy cerca del Instituto de Musicología Comparada, centro que fue fundado a comienzos del siglo xx. La idea partió de un grupo de musicólogos, la mayoría judíos, entre ellos Curt Sachs, Marius Schneider, Erich Hornbostel... quienes se dedicaron a la investigación, viajando a los países más remotos, prácticamente de todo el planeta.

No hace falta que les diga que el año 1933, cuando Alemania cayó en manos de los nazis, estos investigadores tuvieron que abandonar Berlín para refugiarse en distintos países. Marius Schneider, en concreto, se refugió en España. El citado proyecto se reconstruyó después de la Segunda Guerra Mundial y yo viví muy cerca de dicha reconstrucción. Tuve la oportunidad de conocer muchas músicas que denominaremos tradicionales, de la India del norte, músicas de las antiguas cortes de Java, antes de que los holandeses las hicieran desaparecer, música de Japón...

La escucha de esas músicas para mí fue una revelación, pero quisiera ser bien comprendido. No es que fuera mi intención hacer una música como la de Japón, o de China, o de África del sur... Lo que me enseñaron esas músicas, y me lo siguen enseñando, es que la música puede ser de miles de maneras diferentes; que cada grupo humano ha inventado la suya. Muchas de estas músicas, lamentablemente, han desaparecido por las innumerables guerras que han padecido estos pueblos. Permítamme que les ponga un ejemplo: en China había una tradición muy importante de ópera: la Ópera de Pekín, porque era característica de esa ciudad. Cuando llegó Mao Tse-tung acabaron con ella. Ahora están intentando exhumar esa tradición e intentar volver a interpretarla.

Debo precisar que no me he inspirado en ellas para crear mi obra, aunque sí me han enseñado una maravillosa escuela de libertad. Esta libertad es buena para todos los creadores y, si se me permite, para todo el planeta.

Por desgracia, la situación de esas músicas es hoy precaria. Las posibilidades del ser humano, en la actualidad, son tan inmensas que la comunicación entre todo el planeta está imponiendo una serie de patrones de música de consumo que no respetan, en absoluto, las particularidades de los distintos grupos humanos que existen y que tienen su propia música. Hay algunas excepciones, en la India, en Japón, y pocas más. Son países que tienen una personalidad muy fuerte y no están dispuestos a renunciar a su cultura musical.

Los más frágiles han sido agredidos desde todos los puntos de vista por la cultura occidental y, más concretamente, por la cultura anglosajona, porque son ellos los que están imponiendo ese modelo que impide a los pueblos citados una evolución y un desarrollo lógico. Algo parecido ocurre con los folklores de Europa, que de manera paulatina van desapareciendo, si no han desaparecido ya y, cuando

se conservan. es porque los mantienen en cámaras frigoríficas con unas inyecciones de formol para que no se pudran con el fin de evitar ser agredidos por la música de consumo.

Como pueden apreciar, nos encontramos inmersos en un panorama bastante confuso. Creo que no estoy nadando solo en este alterado mar. Otros colegas podrán decir cosas relativamente parecidas; otros, evidentemente, no. Por ello, intento presentarles lo que ha podido ser mi evolución en el terreno de la creación musical, así como aquellas circunstancias que han podido incidir en ella. Una de ellas, sin duda, es las músicas de otras culturas.

Me encontré, les decía a ustedes, con los problemas de encontrar un criterio personal en relación al intervalo, elemento del que no era posible prescindir salvo que se hiciera música sin alturas, sin notas. Algunos compositores lo intentaron, utilizando técnicas muy burdas, en mi opinión, empleando los denominados *clusters* (que es una palabra inglesa que significa *racimo*), como agrupaciones de dos notas, de tres, todas al mismo tiempo. No ha sido esa mi línea, puesto que yo he querido utilizar los intervalos, sirviéndome de todos los existentes y disponiéndolos de otra manera.

Quisiera ejemplificar lo anterior con una pequeña audición, porque si no lo que les estoy diciendo serán palabras que se las llevará el viento. Quisiera presentarles un breve fragmento de una obra, bastante más larga, que se llama *Passio*. Está escrita sobre textos de Primo Levi, escritor italiano muy importante y también poeta. Quizá alguno de ustedes haya leído uno de sus libros más famosos, titulado *Si esto es un hombre*, que trata de sus experiencias como víctima de los nazis en uno de los campos de concentración. Yo utilicé, sin embargo, dos poesías de Levi, excelente poeta.

La primera de ellas se llama “Ladri”, o sea, ladrones y, la segunda, “Annunciazione”. Los “Ladri”, son los ladrones del tiempo, y representan todo lo que se conjura alrededor de nosotros para quitarnos nuestro tiempo, para no dejarnos vivir, pensar, disfrutar de las cosas, sino que nos imponen una especie de divorcio total frente a la posibilidad, simplemente, de que el tiempo también nos pertenece. La otra, la “Anunciación”, es una idea muy brillante que a mucha gente se le habrá ocurrido, pero desarrollada. Un ángel, podemos decir, que se le aparece a una mujer y que le anuncia que va a tener un hijo... El ángel tiene un aspecto muy extraño, casi como un buitre, y le dice que el hijo que va a tener no va a redimir a nadie y hace una descripción de lo que ese hijo será: un dictador. Esto nos conduce a una reflexión: la *mamá* de Stalin, de Hitler, de Franco, las pobres eran inocentes de cómo evolucionaría el niño que llevaban en su vientre. El núcleo central de la obra es la violencia y la guerra.

Observo que en este Auditorio hay un predominio del género femenino... y creo que las mujeres son todas inocentes de la guerra, son sus víctimas: no recuerdo una mujer que haya desatado una guerra. Los culpables han sido siempre individuos de nuestro sexo. Ni siquiera Catalina la Grande, de Rusia, o María Teresa de Austria desataron guerras. Fueron sus maridos y los militares que estaban a su alrededor. Así pues, no he querido que hubiera cantantes femeninas en una obra como esta,

sería absolutamente injusto. Escucharemos estas dos piezas de *Passio*, y luego volveremos sobre esta cuestión<sup>2</sup>.

Estos dos números forman parte de una composición que posee muchos colores o, si se prefiere, humores, con un predominio de los sombríos pero ¡qué les vamos a hacer!, la vida es así. Es una obra relativamente reciente, compuesta en 2005-2006. Fue un encargo de la radio de Turín, la RAI, en cuya ciudad se estrenó la versión que hemos escuchado interpretada, en su casi totalidad, por músicos italianos, también su director. La obra se ha presentado en España, en el Teatro Real, en un concierto que se hizo después en otras ciudades. Como toda mi música, está editada en Italia, en Suvini Zerboni, de Milán.

Me gustaría referirme a algunos aspectos de esta obra que quizá sean de su interés. Quise trazar en ella un homenaje a un gran compositor ruso que murió hace ya años, Igor Stravinski. Su música no tiene nada que ver con lo que acabamos de escuchar, pero sí me he servido de un elemento de Stravinski para luego tratarlo de otra manera: el primer acorde que se escucha en *Passio* es el mismo que aparece en una de las primeras partes de *La consagración de la primavera*, aunque dispuesto de otra manera, de tal forma que no suena en absoluto como el original, cuya lectura vertical de dicho acorde la he cambiado sustancialmente: Stravinski la dispone en una posición cerrada del acorde, mientras yo la he puesto ocupando prácticamente todo el espectro sonoro que la orquesta puede ofrecer. Asimismo, he añadido como pedal de ese acorde y como conductor de toda la sección, una de las notas que faltan en el acorde de Stravinski: un *re*. Es un *re* grave el que está conduciendo prácticamente toda la música que acabamos de escuchar.

Observarán ustedes que me permito ciertas libertades respecto de la música de mis colegas ilustres a los que rindo homenaje. Algunos fragmentos como estos no se reducen a un simple acorde más sino que, por el contrario, se pueden presentar de otra manera, de otras maneras... que nos ofrecerán sonoridades absolutamente distintas. En fin, yo acepto que hagan este juego con mi música. Vaya por delante que si alguien tiene el capricho de utilizar una parte de mi música, yo lo autorizo de muy buen grado.

En este tipo de tratamientos puedo decirles que, aunque de manera diferente, hay autores muy notables que me precedieron. Uno muy ilustre fue Bach, que se dedicó a utilizar a Vivaldi de mil formas distintas dando lugar a resultados completamente nuevos. En mi opinión, Bach se parece más a Vivaldi de lo que yo me parezco a Stravinski, es decir, Vivaldi se reconoce en Bach, mientras es difícil reconocer a Stravinski en mi obra. Si el señor Igor la hubiera escuchado, desde luego, no creo que hubiera encontrado referencias a su música porque esta ha sido profundamente transformada, como he señalado.

---

<sup>2</sup> [Se procedió, seguidamente, a la audición de “Ladri” y de “Annunciazione”. Reproducimos al final del presente texto dos páginas correspondientes, respectivamente, a cada una de las partes citadas].

Debo ir finalizando mi intervención porque pronto me sucederá en el escenario el pianista Miguel Ángel Barca, quien interpretará un interesante programa. Estamos todos encantados de que lo haga. Mientras tanto, quedo a su disposición por si desean hacerme alguna pregunta.

[Luis de Pablo, preguntado acerca de la importancia de la música de consumo, respondió]<sup>3</sup>.

La música de consumo no es la mía, me parece que es un mal aceptado por la sociedad, cuyo único fin es generar dinero. La música de consumo utiliza todo aquello que puede contribuir al objetivo apuntado. No comparto la idea de hacer arte, de crear, con el único fin de ganar dinero. Este fenómeno se ha extendido, incluso, al campo de la música electroacústica, transformándola y simplificándola: es como un juego en el que basta apretar tres o cuatro botones y sale una obra pero ¡qué obra!

La cultura musical se ha empobrecido con estos fenómenos y esto es una desgracia. Cuando yo era joven, hace *algunos* años de esto, había entre la gente de mi edad, veintitantos años, muchos aficionados a la música de una cierta calidad. Hoy en día serán muy pocos los jóvenes que han oído alguna sinfonía de Beethoven. Vivimos inmersos en un retroceso para el arte y para la música. Los jóvenes han sido raptados por esa especulación.

¿Y quién se opone a eso? No es fácil pronunciarse públicamente en contra de esta situación. Quien lo haga no desaparecerá, no le matarán pero, mucho peor, lo *ningunearán*. En la actualidad hay menos oportunidades para los compositores de presentar obras avanzadas que las que había antes. Consulten ustedes, si tienen curiosidad, la programación de la Orquesta Nacional de España y lo comprobarán. Comprobarán también la casi total ausencia de críticas que vayan más allá de la mera reseña (como no sea de la ópera).

Muchas gracias por su atención. ■

---

<sup>3</sup> [Nota del editor].

## 22

Fl. 1.  
 Fl. 2.  
 Fl. 3.  
 A Cl. 1.  
 A Cl. 2.  
 Bsn. 1  
 Bsn. 2.  
 Hn. 1.  
 Hn. 3.  
 C Tpt. 1.  
 C Tpt. 2.  
 C Tpt. 3.  
 Chorus Bar.  
 Vic.  
 Vc.  
 Ob.

S. 12946 Z.

*Imagen 1. De Pablo, “Ladri”, cc. 24-28. Cortesía Suvini Zerboni Editora.*



Passio - Luis De Pablo

6

Fl. 1.

Ob. (3.)

Ob. (4.)

Ob. 1.

Ob. 2.

E. Hn. (4.)

A. Cl. 1.

A. Cl. 2.

B. Cl. (3.)

B. Cl. (4.)

Bsn. 1.

Bsn. 2.

Hn. 2.

Hn. 4.

C. Tpt. 1.

C. Tpt. 2.

Mar. (1.)

Perc. XII. (2.)

Claves (3.)

Chorus T.

Vc.

Cb.

ben articulat.  
quasi stacc.

*mf*

*mf come prima*

*f*

*ppp*

*ppp*

*arco*

*ff* *subito*

S. 12946 Z.

Imagen 2. De Pablo, "Annunciazione", cc. 16-19. Cortesía Suvini Zerboni Editore.